Luigi Blasucci

Storia di un libro

Introduzione

Prima di mettere insieme i canti per l'editore Piatti di Firenze nel 1831, Leopardi aveva già pubblicato due sillogi poetiche: le *Canzoni* nel 1824, e i *Versi* nel 1826, due operazioni di diverso tenore.

- *Canzoni*, 1824

Questa poteva dirci un'operazione forte, sia per l'omogeneità dei metri (L'unico elemento eccentrico in questo senso è *L'inno ai patriarchi*, ma è espressamente giustificato in una nota) sia per l'affinità del linguaggio dotto e classicheggiante, ricco di vocaboli pellegrini e di metafore ardite; Sia per la consonanza dei temi, ispirati per lo più a soggetti e personaggi tolti dall'antichità; sia per lo sviluppo concettuale, legato a un'idea di infelicità come frutto di un processo storico di snaturamento del genere umano: tutto ciò che fa, insomma, delle canzoni, un vero e proprio romanzo ideologico.
Questa omogeneità della raccolta trovava una sua sanzione da parte dello stesso autore in quella sorta di autorecensione pubblicata sul <<Nuovo Ricoglitore>> di Milano del settembre 1825, che voleva essere una rivendicazione dell'originalità di quei componimenti.
Lo scritto faceva da introduzione a una ristampa delle *Annotazioni:* erano, nella loro maggioranza, una difesa dell'uso di certe espressioni adoperate in quei testi e non registrate nel vocabolario della crusca; si trattava dunque di una polemica linguistica.
Ai rilievi linguistici si avvicendavano alcune note storico-mitologiche. Le *Annotazioni* venivano a costituire un contrappunto ironico all'ispirazione lirico-tragica delle canzoni; si tenevano ben distinte dalle tre prose di intonazione seria premesse ai testi poetici a cui si riferivano:
- la lettera dedicatoria al Monti della canzone *All'Italia*
- la lettera dedicatoria al Trissino della canzone *Ad Angelo mai*
- la *Comparazione delle sentenze di Bruto e di Teofrasto vicini a morte* introduttiva al *Bruto minore.*

Le *Annotazioni f*ormavano invece un blocco a sé, con un loro preambolo e un loro epilogo. Impropriamente dunque il Moroncini, nella sua edizione critica dei canti, smembrò il testo delle annotazioni, ricavandone singole chiose, presentate in calce a ciascuna canzone. Nella stampa fiorentina dei canti, Leopardi stesso si avvalse di alcuni materiali delle annotazioni riproducendoli in fondo ai rispettivi testi poetici, ma con una precisa consapevolezza critica: rinunciando a tutte le note linguistiche, giudicata ormai fuori luogo una polemica contro la crusca, e riducendo di numero le note storiche mitologiche. Senonché anche l'umorismo residuo di queste ultime dovette parergli non intonato al nuovo spirito, rigorosamente lirico, del libro, se nella successiva edizione napoletana rese del tutto referenziali quelle note, note, adoperando uno stile secco e impersonale.

- *Versi*, 1826

Questa appare invece, nel confronto, un'operazione editoriale più debole. Essa si definisce in negativo rispetto al libro delle *Canzoni*, includendo il resto della produzione poetica accettata dall'autore: una produzione che copre un arco di tempo più vasto di quello delle canzoni, dai *Sonetti in persona di ser pecora fiorentino beccaio*, del 1817, all'E*pistola al Conte Carlo Pepoli*, del 1826. Questo carattere residuale e promiscuo del libro rispetto a quello delle *Canzoni* era dichiarato esplicitamente nell'utenza editoriale al volume, redatta dallo stesso Leopardi. Il criterio di raggruppamento dei testi si ispirava a una partizione per generi: prima i sei idilli in sciolti, poi le due elegie amorose in terzine, i cinque s*onetti in persona di ser pecora fiorentino beccaio*, l'*Epistola al Conte Carlo Pepoli* in endecasillabi sciolti. Chiudevano il libro due volgarizzamenti del greco: i tre canti in sestine della *Guerra dei topi e delle rane*, e la *Satira di Simonide sopra le donne* in

endecasillabi sdruccioli.
La successione dei testi secondo i generi metrici escludeva un criterio cronologico. Come motivare allora l'ordine delle varie sezioni? Quel che appariva evidente era la precedenza data al registro lirico rispetto agli altri. Non dimentichiamoci che il famoso pensiero dello *Zibaldone* sulla lirica come genere primogenito di tutti è datato al 15 dicembre 1826, ossia pochi mesi dopo l'uscita della nostra raccolta. Resta però da motivare la precedenza data agli idilli rispetto alle elegie. L'ipotesi più plausibile appare quella del grado di investimento poetico. Non è lecito, infatti, dubitare della coscienza leopardiana di un'assoluta novità degli idilli: ne è conferma il fatto che essi avevano già visto una luce in due puntate successive del <<Nuovo Ricoglitore>>. Si sarebbe anzi tentati di pensare che l'inclusione di tutti gli altri componimenti, destinati in gran parte a rimanere fuori dai futuri *Canti*, servisse all'autore per dare consistenza a un <<libretto>> che conteneva gli idilli.
In quei sei testi il poeta celebrava alcuni piaceri dell'immaginazione, compatibili con la stessa cognizione del vero da parte di un soggetto insieme sensibile e disincantato. al loro interno trovavo un'espressione poetica, quelli in stanza del *vago* e dell'*indefinito*, teorizzata in tante pagine dello *Zibaldone*. Un complesso di riflessioni formanti nel loro insieme un piccolo dizionario dell'illusione.
All'idea di un ordine discendente nella scala dell'impegno lirico entro il libro dei *Versi*, faceva però in parte eccezione la collocazione finale dell'*Epistola al Conte Carlo Pepoli*. In quel testo Leopardi dava un addio alla poesia e dichiarava di volersi dedicare ormai agli studi dell'*acerbo vero*. L'ultimo componimento si offriva dunque come una voce della storia poetica dell'autore, che la dichiarava chiusa con quel componimento.

Prima di arrivare ai *Canti* va ricordato il progetto, databile tra il 1827 e la prima metà del 28 di una ristampa delle due ricordate sillogi in uno stesso volume. Si trattava dunque di una giusta posizione dei materiali esistenti, non di un nuovo libro. L'idea prima era stata del Brighenti, che aveva ottenuto però il consenso dell'autore. Questi ne faceva cenno in una lettera all'amico del 1828, dove prometteva anche l'aggiunta di due testi. Cos'altro possono essere a tale data quelle canzoni se non *Il Risorgimento* e *A Silvia*? Leopardi le qualificava alla luce di ciò che c'era già, ossia le canzoni del 1818-23: i canti recanatesi erano ancora di là da venire. D'altra parte, l'inclusione dei *Patriarchi* nel novero delle canzoni poteva benissimo legittimare l'estensione del termine a componimenti come *Il Risorgimento* e *A Silvia.*
Comunque, l'episodio ci certifica che all'altezza del giugno 1828 le partizioni leopardiane dei suoi libri poetici erano ancora per generi metrici.

A quale dei due tipi di operazione sopra descritti, quello delle *Canzoni* e quello dei *Versi*, appartiene l'impresa editoriale dei *Canti*? Diciamo subito che per la relativa pluralità dei temi e dei registri, l'operazione è accostabile a quella dei *Versi*. Lo stesso uso di un titolo rematico abbastanza inclusivo, *Canti*, a parte la decisa connotazione lirica, sembra arieggiare il modello generico del libretto del 26, ma l'operazione dei *Canti* appare più complessa.
Un oculato montaggio dei testi presiede infatti l'articolazione della raccolta, sì da farne un libro a suo modo organico. L'idea di questo libro nacque solo dopo la composizione dei canti pisano-recanatesi. Ma l'intera operazione non è concepibile senza tener conto di alcune riflessioni di poetica svolte negli anni successivi alla composizione delle *Operette morali*. Un motivo ricorrente di quelle riflessioni era la distinzione dei principali generi poetici e il conseguente riconoscimento di un primato del genere lirico. Nell'indicazione dell'universalità di questo genere sembravano tacere le distinzioni epocali che avevano contraddistinto la visione leopardiana della poesia, col connesso riconoscimento di una superiorità della poesia antica sulla moderna. In un pensiero del 1829 si stabiliva anzi un collegamento tra l'età moderna e l'età primitiva, in nome del dominio incontrastato in esse del genere lirico. L'autore dei canti Pisano-Recanatesi tende all'unificazione dei soggetti lirici e dei registri poetici. Il soggetto sdoppiato delle canzoni e degli idilli si unifica in un <<io>> insieme

biografico e universale, riflettente nel suo destino, tanto la sorte personale del poeta quanto quella delle <<umane genti>>. Cade quella divaricazione antichi-moderni, natura-ragione, ma anche io-altri, che aveva costituito l'impalcatura ideologica di tutta la prima poesia leopardiana. Il *Dialogo della natura e di un islandese* non è passato invano per la stessa carriera poetica dello scrittore, generando dapprima quella paralisi della sensibilità descritta nell' *Epistola al Conte Carlo Pepoli* e in una parte del *Risorgimento*; favorendo poi quell'atteggiamento di solidarietà di compassione per la sorte comune degli uomini.
Se l'ideologia sottesa ai canti pisano recanatesi riflette le conclusioni dell'I*slandese*, la loro tematica è legata al recupero di un passato autobiografico rivissuto nella luce del ricordo. Entra con queste liriche nella poesia Leopardiana il sentimento del tempo. E di questi mesi una serie di considerazioni dello *Zibaldone* sul carattere di *rimembranza*. Ma il fascino di ricordo non è disgiunto dalla considerazione sconsolata di una parabola vitale dell'io priva di adempimenti, giunta ormai alla sua curva discendente.
Questa tematica si cala in una dimensione linguistica dove vengono meno tanto gli arditi arcaismi delle canzoni, quanto le vertiginose figure semantico-infinitive degli idilli. Resta come connettivo l'impiego elegante di un <<pellegrino>> assottigliato, sino a dissimularsi nelle forme di una familiarità limpida e affabile. Si tratta tuttavia di una familiarità immediata, ossia letterariamente garantita da una collaudata tradizione poetica.
L'unificazione dei tempi e dei soggetti lirici si riflette nella stessa istituzione metrica della canzone libera, inaugurata con *A Silvia,* e proseguita con *La quiete dopo la tempesta*, Il *sabato del villaggio*, *Il canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: un'istituzione che sembra riassumere in sé le differenti istanze della canzone regolare e dell'endecasillabo sciolto; si tratta di un superamento dei generi metrici tradizionali. Un superamento che coinvolge gli stessi istituti metrici, realizzando a suo modo l'istanza di una <<poesia senza nome affatto>>, ossia senza determinazione di generi.
È alla luce di questa rivoluzione che va anche valutata la denominazione di *Canti*, sostanzialmente inedita, per designare poesie liriche autonome, non accompagnate cioè dalla musica.
L'inclusione delle liriche Pisano-Recanatesi nell'ultima sezione dei *Canti*, comportò un riassestamento a ritroso di tutto il materiale poetico prelevato dai due opuscoli bolognesi: quello delle *Canzoni*, accolto integralmente, e quello dei *Versi*, solo parzialmente, per quanto cioè era compatibile col carattere lirico del nuovo libro. Dei testi più propriamente lirici venne esclusa *L'elegia II*, con la sua vistosa gesticolazione melodrammatica, considerata evidentemente una caduta poetica rispetto alla tensione lirico conoscitiva degli altri testi.
È significativo il trattamento titolatorio a cui il materiale fu sottoposto. In nome dell'unicità del genere lirico, compendiata nell'edizione di canti, i vari componimenti inclusi furono privati dei loro sottotitoli di genere: via dunque la dicitura progressiva di <<canzone prima>>, <<canzone seconda>> eccetera, <<idillio primo>>, <<idillio secondo>> eccetera. *L'elegia I* prese il titolo di *Il primo amore e* l*'Epistola al Conte Carlo Pepoli* si denominò semplicemente *Al Conte Carlo Pepoli.*
L'omologazione dei generi non annulla però la diversità dei registri. Ma qual era l'ordine di successione? Il criterio di base tematico è quello tematico ideologico. Le canzoni vengono prima perché il soggetto, ossia il noi storico, include e motiva l'io esistenziale degli idilli, e non viceversa. Questa ragione di fondo ne copre altre: la priorità storica delle canzoni nella rivelazione pubblica del poeta, la loro qualità di blocco stilisticamente più omogeneo.
Quanto alla successione interna dei testi, il criterio cronologico di composizione coincide sostanzialmente con lo sviluppo ideologico della serie, come nel libretto del 24, ma con due deroghe significative: la posposizione dell'*Ultimo canto di Saffo* all'*Inno dei patriarchi*, e la dislocazione di *Alla sua donna* fuori dell'intera serie. Il primo spostamento è motivato con l'affinità tematica tra *Alla primavera* e i *Patriarchi*, ma anche con la considerazione che l'infelicità di Saffo è una condizione atemporale, si colloca ormai fuori dalla tematica antichi-moderni.

Una motivazione ideologica-tematica è ugualmente rinvenibile nella collocazione di *Alla sua donna* dopo la sezione degli idilli, in quanto anche in quel testo le ragioni dell'infelicità storica tacciono in favore di quelle più propriamente esistenziali.
Si aggiungano due considerazioni formali: la prima riguardante il linguaggio, un dettato dalla forma luminosa ed elegante; la seconda riguardante il metro, ossia una forma di canzone con stanze di breve misura, caratterizzata da discrete variazioni nello schema ritmico.
Meno identificabile è un filo tematico ideologico nella successione degli idilli, che ricalca quella dei versi. Se si accetta come strettamente cronologico l'ordine documentato dall'autografo napoletano, la successione dei testi nei *Versi* nel 1826 e nelle seguenti edizioni dei *Canti* sembra in parte disattendere quell'ordine, e obbedire piuttosto a un criterio di variazione morfologica: i tre idilli più brevi furono regolarmente alternati con i tre più lunghi, portando con se altre differenze più intrinseche, di contenuto e di stile: quelli minori, di una leggiadria e grazie tutta eterea, i maggiori con maggior fondo di fatti reali della sua vita. Ma i predicati della leggiadria e della grazia tutta eterea meno si addicono a un testo come l'*Infinito,* la cui anteposizione all'intera raccolta dovette rispondere piuttosto al suo carattere programmatico di dichiarazione poetica.
Come elemento di raccordo fra le canzoni e gli idilli Leopardi inserisce l'*Elegia I*, ossia il componimento più antico di tutta la raccolta, col titolo rinnovato di *Il primo amore.*
L'uso della terzina dantesca è sulla linea delle precedenti forme chiuse; ma il protagonista poetico del componimento, un io di discendenza petrarchesca, anticipa coi suoi movimenti ora patetici ora riflessivi il soggetto dei successivi idilli in sciolti. Questo soggetto si prolungherà a sua volta, senza soluzione di continuità, nella canzone *Alla sua donna* e nella successiva epistola *Al conte Carlo Pepoli.* ed ecco il successivo *Risorgimento* a smentire le conclusioni sconsolate dell'epistola e annunciare una nuova stagione poetica, quella appunto dei canti pisano-recanatesi.
La registrazione all'interno del libro di questo passaggio, che assume i tratti di una vera e propria auto smentita, è essenziale alla configurazione dei *Canti* come storia di un soggetto lirico.
L'ambizione di raccontare la storia di un'anima si realizzò nei *Canti* nel modo a lui più congeniale. La stessa lettera-dedica del libro, *Agli amici suoi di Toscana*, nella quale l'autore dichiara di prendere commiato dagli studi, assume una funzione di licenziamento di questa storia poetica, opera di tutta la sua vita.
Ma la varietà di questa storia non è solo tematico-ideologica: la sua realizzazione poetica passa, infatti, attraverso una pluralità di registri che fa dei *Canti* un'opera variamente stratificata anche in senso stilistico, non propriamente un canzoniere. La coscienza di questa diversità p confermata dalle stesse correzioni condotte nel sostanziale rispetto delle particolari logiche stilistiche. Per esempio: la sostituzione di <<Alma>> a <<Dolce>>, nell'invocazione <<Alma terra natia>> di *All'Italia*, semanticamente congrua al verso successivo, introduce un aggettivo tonalmente sostenuto.
La diversità dei registri nei *Canti* si realizza dunque nella prima parte, ossia nelle canzoni e negli idilli; nella seconda, dalla canzone *Alla sua donna* ai canti pisano-recanatesi. Ma proprio in questa ultima serie è da registrare un'altra deroga al criterio della successione cronologica: ossia la posposizione della *Quiete* e del *Sabato* al *Canto notturno*. L'istanza è quella di isolare in fine di serie la coppia degli apologhi-idilli con la sostanziale abolizione dell'io poetante in favore di una voce impersonale fuori campo. Resta così assicurata ai testi precedenti la continuità di un io lirico.
I Canti del 1831 terminavano con la voce dolente d'una saggezza senza tempo, nella quale tendeva a dissolversi l'individualità del soggetto poetico, dominante fino al *Canto notturno*. Con l'introduzione dei canti dell'amore fiorentino nell'edizione napoletana Starita del 1835 si potenzia lo spessore dell'io lirico con i suoi connotati di nobiltà e infelicità, ma con la novità tematica di un'attuale esperienza d'amore, quasi una prodigiosa smentita ai desolati asserti di quella filosofia dolorosa ma vera che pervadeva di sé i canti precedenti.
Nei canti fiorentini non è chiamata in causa la possibilità di fare poesia, ma la stessa possibilità di

vedere esaudita la richiesta di felicità del vivente. Di qui la forza drammatica di queste liriche, dovuta alla compresenza di un'illusione vitale e di un ineliminabile coscienza del vero. *Il pensiero dominante,* in particolare, si offre insieme come un inno all'amore, e come una teorizzazione della natura dell'amore, con una riproposizione del concetto guinizzelliano di cuore gentile, connotato non solo dalla nobiltà del sentire, ma dall'impavidità intellettuale nell'accettazione del vero. Stilnovismo e pessimismo cosmico si fondono in questa visione leopardiana di una nuova gentilezza.
Ma la presenza di una storia non riguarda solo il rapporto dei canti dell'amore fiorentino con le liriche precedenti; all'interno stesso di quel ciclo, impropriamente detto di Aspasia, è registrabile infatti una vicenda progressiva, o meglio regressiva, che dagli accenti fervidi del *Pensiero dominante* approda alla negazione di *A se stesso* e al ripensamento critico di *Aspasia.*
Carattere persistente di queste liriche è l'istanza teoretica: il discorso ideologico iniziato col *Pensiero dominante* prosegue infatti nell'impostazione mitico-didascalica di *Amore e Morte* e nella riflessione di *Aspasia*, con la messa a fuoco dell'inganno amoroso come frutto di uno sdoppiamento dell'oggetto del desiderio tra persona reale e fantasma mentale. Lo stesso breve canto *A se stesso* rivela nelle sue serrate strutture una coscienza assai lucida del negativo esistenziale e finisce con l'assumere una portata retrospettiva che va oltre la vicenda dell'amore fiorentino.
Rimane fuori da questa sequenza poetica la novella *Consalvo,* dove l'evocazione di una vicenda di desiderio e di appagamento *in articulo mortis* tende a vanificare sul nascere sia una pur timida istanza conoscitiva. Non a caso il componimento, mutati i riferimenti anagrafici del protagonista, coincidenti con quelli dell'autore, fu dislocato con volontà depistante dopo *La vita solitaria*.
La compresenza di attitudine teoretica, incanto amoroso e coscienza del vero, determina il registro espressivo di questi canti dell'amore fiorentino.
Con la storia dell'amore fiorentino non si chiude comunque la storia dell'intero libro. Al congedo del soggetto poetico come titolare di una vicenda personale di illusione e disinganno, seguono infatti tre componimenti di andamento più spiccatamente riflessivo (Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, Sopra il ritratto di una bella donna, Palinodia al marchese Gino Capponi), nei quali la poesia leopardiana avvia verso una considerazione impersonale di quegli universi materialistici rimasti come motivo di sfondo nei testi precedenti. Le due canzoni sepolcrali si riconnettono in particolare a quel filone neoclassico della poesia europea che si ispirava alla descrizione dei monumenti funebri. Ma Leopardi riesce a immettervi la sua riflessione esistenziale sul tema della morte, vista da un lato come irreparabile separazione dalle persone care, dall'altro come distruzione di ciò che in vita fu bello e suscitatore di nobili pensieri. Un io impersonale, spogliato ormai di tutti gli attributi biografici del soggetto lirico dei canti fiorentini e pisano-recanatesi.
Il terzo componimento, la *Palinodia*, è un testo satirico, l'unico di questo genere nei *Canti*. Può stupire questa decisione dell'autore di includerlo nel libro, e in posizione finale, se non tenessimo conto che la *Palinodia* è una vibrante difesa della concezione leopardiana dell'uomo. La lunga sequenza sulle operazioni della natura è una pagina di tragica severità. Più che di un'ironica rinuncia alla scelta lirica, bisogna dunque parlare di una chiusa ideologica forte, con un'intenzione si direbbe opposta a quella seguita nell'edizione fiorentina.
L'edizione Statira ha altre due novità. La prima riguarda l'inserimento di un altro nuovo testo, *Il passero solitario*, all'interno della compagine preesistente, forse composto subito dopo i canti pisano-recanatesi ai quali appare vicino sia per il lessico che per il metro. Resta comunque la singolarità di un soggetto lirico che parla di una sua nativa vacazione alla solitudine: una situazione riferibile alla prima giovinezza del poeta, qui richiamata come attuale dall'io adulto. La collocazione del testo nel libro risulta pertanto motivata non dall'epoca della sua composizione, ma dalla qualità dell'io che vi si esprime.
L'altra novità è l'aggiunta di una specie di appendice alla raccolta, comprendente nove testi quasi tutti inediti, prelevati dai cassetti del poeta e numerati con continuazione dopo la *Palinodia*. Alla loro

inclusione nel libro non dovette essere estraneo il proposito di riprodurre le proprie poesie <<corrette e accresciute meglio che di un terzo>>. Alcuni di quei componimenti si richiamano per qualche affinità tematica ai canti precedenti. altri componimenti del gruppo svolgono invece temi non prima toccati: quello dell'*Imitazione* e quello dello *Scherzo*.
Carattere comune all'intera serie è comunque un requisito di liricità che li rende omogenei con gli altri testi dei *Canti*: diversamente, dunque, dai volgarizzamenti di tipo comico-satirico che costituivano la breve appendice ai *Versi* del 1826.
Il limite di separazione delle due serie è dato dalla presenza nella prima di una cronologia progressiva, criterio del tutto assente nella seconda, dove sembrano prevalere da un lato considerazioni di compiutezza, dall'altro valutazioni nel grado dell'investimento poetico.
Il discrimine tra le due serie verrà ribadito nell'edizione postuma dalla collocazione dei due ultimi canti, *Il tramonto della luna* e L*a ginestra*, subito dopo la P*alinodia*.

E siamo così all'edizione postuma, la fiorentina Le Monnier del 1845, con le sue due aggiunte fondamentali: *Il tramonto della luna* e *La ginestra.* Esse proseguono l'ispirazione universalistica e gnomica dei precedenti canti napoletani sui due versanti della condizione esistenziale e della condizione materiale dell'uomo: Simonide si affianca, per così dire, a Lucrezio in questo dittico supremo di lirica leopardiana. Proprio in chiusura della breve e intensa carriera poetica l'autore sembra ritornare a quella gestione contemporanea di registri diversi.
Il tramonto della luna, in particolare, è parso a più di un lettore come una tarda ripresa della poetica, e della stessa tematica, dei canti pisano-recanatesi. Ma in quei componimenti il discorso era riferito all'io. Nel *Tramonto*, viceversa, il discorso di svolge in modo impersonale e sentenzioso. Le care immagini giovanili sono un motivo di considerazione disillusa: la vita umana è nella sua prima parte un ingannevole gioco d'ombre, nel resto una completa oscurità.
Anche il *Tramonto* dunque, a suo modo, è prodotto della nuova poetica.
Lo è in modo evidente, per la sua carica energica ed eroica, L*a ginestra.* Nell'incertezza della cronologia e nella notevole divaricazione dei due registri, è lecito pensare ad un proposito deliberato di chiusura dei *Canti* con un altro testo forte.
Se con gli ultimi due canti Leopardi sembra ritornare alla doppia gestione giovanile di eroico e di idillico, la successione nel libro è questa volta inversa. La carica figurale dell'ultimo componimento si sviluppa intorno all'immagine dell'odorata ginestra, simbolo insieme della pietà e dell'umana dignità. Ma la novità strutturale della *ginestra* è nel largo spazio concesso alla voce argomentante accanto a quella più propriamente evocante.
La base ideologica del canto resta la denuncia dell'Islandese, soprattutto per ciò che si riferisce alle grandi catastrofi naturali.su questo motivo s'innesta il messaggio solidaristico per un'umanità contro il nemico comune, quella natura con una disposizione esortativa in cui si rinnova l'atteggiamento parenetico delle giovanili canzoni patriottiche; così come a quelle canzoni si richiama l'introduzione di un soggetto eroico di prima persona con tutta la sua carica agonistica. Anche per la possibilità di questi richiami a distanza e delle stesse dissociazioni ideologiche che essi suggeriscono, la collocazione finale della *Ginestra* appare un'operazione strategicamente calcolata.